

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

66 | 2012  
Varia

---

### Il cinema ritrovato

Bologne 25 juin- 2 juillet 2011

Jean-Pierre Bleys, Marie Frappat, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel  
Jaques et Myriam Juan

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4473>

DOI : 10.4000/1895.4473

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 132-145

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Jean-Pierre Bleys, Marie Frappat, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel Jaques et Myriam Juan, « Il cinema ritrovato », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4473>

---

## CHRONIQUES

*Rétrospectives*

Il cinema ritrovato :

Bologne 25 juin- 2 juillet 2011

CE N'EST PAS TROP DIRE que la programmation de la 25<sup>e</sup> édition de *Il cinema ritrovato* qu'organise la Cinémathèque de Bologne était comme de coutume riche et diverse, laissant à chacun l'impression de constamment rater quelque chose entre les quatre lieux de projection (un de plus que l'année précédente), sans compter les présentations nocturnes sur la Piazza Maggiore (un riche programme d'où émergent *Nosferatu* de Murnau et *le Fantôme de l'opéra* de Rupert Julian – premier essai de bichromie – dans de très belles copies). Ainsi ne faut-il pas moins de cinq textes pour donner une idée des huit jours de projections (et encore, nous n'avons pas pu évoquer les volets consacrés à Boris Barnet, « Visions poétiques du quotidien », et aux films français des années 1930 de Maurice Tourneur). Aux projections s'ajoutent des publications (notamment un très riche catalogue), des DVD (François Albera a commenté dans le numéro 64 de *1895* les films de Capellani édités en DVD par la Cineteca) et deux expositions : la première au siège de la Cinémathèque, « L'Orient de Pasolini. *Il fiore delle mille e una notte* nelle fotografie di Robert Villa » – une remarquable série de photographies sur les repérages et le tournage au Yémen des *Mille et une nuits* de Pasolini – ; la seconde dans le palais Pepoli – une construction médiévale restructurée en plein cœur de Bologne –, « Bob e Nico. Roberto Benigni, Nicoletta Braschi », où comment parcourir la carrière de Roberto Benigni des débuts sur les planches à *La vie est belle* et *Tutto Dante*. Chaque exposition était accompagnée par un utile petit livre édité par la Cineteca di Bologna.

## Domaine italien : l'année 1911

AU DÉBUT DES ANNÉES 1910, de très nombreux films ont une longueur autour de 300 mètres (deux bobines), soit environ un quart d'heure de projection. Une étape importante est franchie avec les films de 450 mètres (trois bobines). Pour une heure de projection, il faut atteindre 1 200 mètres. Toutefois, à l'époque, on considère davantage le métrage que la durée : 1 000 mètres est un palier important (cette longueur est souvent retenue par les historiens pour marquer le passage au long métrage). On peut donc considérer que le long métrage commence lorsque la longueur de 1 000 mètres est atteinte.

En Italie, du point de vue de l'allongement des métrages, 1911 est une année décisive. Rappelons que cette année est aussi celle de la célébration du cinquantenaire de l'Unité italienne et celle de la guerre italo-turque qui conduit à l'annexion de la Libye. Du point de vue des films, on note une ambition croissante de la part des sociétés de productions. Cela se traduit par une progression régulière des métrages, comme si les cinéastes, soutenus par les financiers, étaient à la recherche, à partir de sujets historiques qui se prêtent bien aux développements narratifs, de spectacles plus amples. Voici la progression pendant la seule année 1911 (grâce au catalogue de Bernardini et Martinelli, *Il cinema muto italiano, 1911*, Rome, Bianco e Nero, 1996, on peut suivre la chose avec précision) : *Salambò* d'Arturo Ambrosio, 380 mètres ; *Il poverello di Assisi* d'Enrico Guazzoni, 443 mètres ; *Nozze d'oro* de Luigi Maggi, 450 mètres (le film, qui met en scène un épisode du Risorgimento, est primé au concours cinématographique de Turin et obtient un accueil triomphal au Gaumont Palace à Paris) ; *La contessa di Challant e Don Pedro di Cordova* de Gerolamo Lo Savio (Film d'Arte Italiana, avec Francesca Bertina et Gustavo Serena), 580 mètres ; *La caduta di Troia* de Giovanni Pastrone et Romano Luigi Borghetto, 600 mètres – dans ce film inspiré de *l'Illiade*, on remarque de nombreux panoramiques –, *Tristano e Isotta* d'Ugo Falena, 620 mètres ; *L'Odissea* de Fran-

cesco Bertolini et Adolfo Padovan (Production Milano Film), 925 mètres; *La Gerusalemme liberata* d'Enrico Guazzoni (d'après le poème épique du Tasse), 1 000 mètres; *L'ultimo dei Frontignac* de Mario Caserini (film d'attribution incertaine inspiré du *Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet), 1 200 mètres; enfin les deux « champions » de l'année, *Pinocchio* de Giulio Antamoro (d'après Carlo Collodi, production Cines), 1 350 mètres, et *Inferno* de Francesco Bertolini et Adolfo Padovan (d'après la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, production Milano Films), 1 400 mètres soit 68 minutes de projection à 18 images/seconde. À noter qu'aucun sujet contemporain n'alimente la course aux films toujours plus longs.

À Bologne, les films italiens de l'année 1911 figuraient dans plusieurs programmes, occasion de voir des burlesques (*L'astuzia di Robinet*, *Robinet innamorato di una chanteuse*, *Le due innamorate di Cretinetti*, *Cretinetti agente di assicurazioni*, *Tontolini è triste*, *Il clarino di Tontolini*), des péplums (*Agripina* d'Enrico Guazzoni, *La regina di Ninive* de Luigi Maggi) et quelques oeuvres phares tels *Nozze d'oro* de Luigi Maggi – très souvent projeté cette année dans le cadre des rétrospectives liées aux 150 ans de l'unité italienne –, *Calvario* d'Ubaldo Maria Del Colle, *Pinocchio* de Giulio Antamoro. Preuve de l'occurrence du contexte historique, un programme complet était consacré à la guerre italo-turque de 1911 avec des films d'actualités et deux fictions inspirées des événements bellicistes, le burlesque *Kelly in battle* (*Cocciutelli in guerra*, 1912) et le touchant *Il sogno patrotico di Cinessino* (1915) de Gennaro Righelli, courte bande dans laquelle un enfant rêve qu'il accomplit des prouesses héroïques et sauve son père des bédouins.

### Le cinéma de Luigi Zampa

LUIGI ZAMPA est un de ces cinéastes qui, dans les années du néoréalisme, ont occupé une place de second plan derrière les figures consacrées de Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis. Pourtant, à mieux

y regarder, le réalisateur fait partie de cette richesse d'un panorama qui englobe d'autres figures essentielles, Zampa, bien sûr, mais aussi Lattuada, Castellani, Germi, Vergano... La rétrospective bolognaise, intitulée « Rire civilement », permettait de replacer le cinéaste dans son juste éclairage. S'il manquait à l'appel *Un americano in vacanza* (1946) et surtout *Vivere in pace* (1946), ces absences étaient compensées par ces œuvres magistrales que sont *L'onorevole Angelina* (1947), *Anni difficili* (1948), *Processo alla città* (1952) – dont le scénario, co-signé par Francesco Rosi, impressionna les spectateurs par la force de sa trame –, sans oublier, bien que parfois inégaux, *Anni facili* (1953), *L'arte di arrangiarsi* (1954), *Gli anni ruggenti* (1962). Tous ces films donnent l'idée d'un cinéaste qui remet cent fois sur le métier les dysfonctionnements d'un pays qui, dans les années d'après-guerre, voit se mettre en place les germes des dérives ultérieures. Quant à *Bisturi la mafia bianca* (1973), bien que plus tardif, il n'en conserve pas moins le regard incisif d'un homme attentif à son temps et son désir de mettre l'accent sur les abus du pouvoir où qu'il se trouve, ici les grands patrons de la médecine mercantile. (J.A.G.)

### Alice Guy et Albert Capellani

LA PROGRAMMATION DE CETTE ÉDITION du *Cinema ritrovato* s'est avérée encore plus riche que les années précédentes, dans la mesure où un cinéma supplémentaire, le Jolly, s'est révélé comporter des programmes originaux. Cette abondance a permis aux spectateurs de mieux saisir les enjeux de la période de transition, laquelle, dans le cas présent, évoque une double réalité. D'une part, nombre de films appartenaient à ce qu'Eric de Kuyper a proposé, avec raison, de nommer « le cinéma de la seconde époque » (en évitant ainsi le trou que représenterait la transition) et qui recouvre *grosso modo* la période des années 1910 et en manifestaient, une fois encore, l'extraordinaire diversité. D'autre part, la transition évoque, dans le cas présent, le passage de deux figures

proéminentes de cette période dans un autre système de production, celui des États-Unis, qui devait dominer les écrans du monde, au détriment de la cinématographie de leur pays d'origine, la France.

### Alice Guy, hommage à une pionnière du cinéma

LA SECTION CONSACRÉE À ALICE GUY (1873-1968) a rassemblé une série de films dont certains remontaient au tout début de Guy, démontrant qu'une cinéaste ne se limitait pas à un seul genre mais pouvait aussi bien tourner une actualité (*Paris: exposition universelle*, (1900)), une *Danse serpentine* (1900), que des scènes comiques (*Sage-femme de première classe*, 1902). Les bandes comiques conservent leur impact subversif et hilarant tant par leur fraîcheur que par la violence qui souvent s'y manifeste.

Devenue responsable de production, Alice Guy contrôle l'essentiel de celle-ci à la Gaumont, sans que cela l'éloigne des plateaux. Un document présenté cette année donnait à voir le tournage d'une chronoscène dirigée par Alice Guy en personne. En 1907 son mariage avec Herbert Blaché l'éloigne des studios français car le couple se rend aux États-Unis où il fonde la société Solax. Les films montrés à Bologne reprenaient pour une large part la rétrospective organisée par Kim Tomadjoglou pour le Whitney Museum of American Art. Parmi les titres représentés ressort *A Fool and His Money* (1912), joué par un *cast* d'Afro-américains, certainement l'un des films les plus anciens jamais réalisés avec des acteurs provenant d'une troupe d'actrices et acteurs noirs. Mais loin d'en présenter une vision positive, le film accumule les clichés racistes de l'époque: le héros, indolent, après avoir trouvé une importante somme d'argent, se comporte comme un nouveau-riche avant de se faire abuser par des tricheurs professionnels. La représentation des milieux populaires et ouvriers suit un même schématisme notamment dans *The Strike* (1912), mais est intéressant dans la mesure où rares sont les films à aborder les questions de classes de manière aussi directe.

La mise en scène des films américains d'Alice Guy, leur montage efficace les situent dans la juste moyenne du cinéma états-unien de ce moment, qui voit se développer des techniques narratives, au service d'une efficacité qui se retrouve dans ces films Solax (la compagnie disparaît en 1914, absorbée par ses concurrents). Mais ils ne présentent pas, à mes yeux, tant au plan du contenu idéologique que du développement stylistique la même inventivité que ses films Gaumont. *The Empress* (1917) est un habile mélodrame, qui voit une jeune femme, menacée par un maître-chanteur, tout faire pour conserver sa réputation. Si le tempo paraît rapide, on peut se demander s'il ne résulte pas en partie de l'absence d'intertitres. Plutôt que nous gêner ce manque nous invite à un petit jeu de déchiffrement qui nous laisse développer des hypothèses narratives souvent démenties par la suite.

Aussi tant dans l'usage des conventions de genres que dans la direction des acteurs, Alice Guy démontre une rare capacité d'adaptation: quel pionnier était encore actif en 1917, qui plus est après avoir intégré un autre système de production? Sa carrière de cinéaste se termine cependant déjà en 1920, après qu'elle eut divorcé d'Herbert Blaché. Il faudra attendre les années 1970 pour que, grâce au mouvement féministe et plus particulièrement à l'association Musidora, l'on s'intéresse à cette extraordinaire carrière et que paraissent ses mémoires.

### Albert Capellani: un cinéma de grandeur (deuxième partie)

L'ŒUVRE FILMIQUE D'ALBERT CAPELLANI (1874-1931) est suffisamment riche pour que pareil hommage s'étende sur plusieurs années. Aussi, cette année, assistions-nous à la seconde partie d'un hommage commencé l'an passé. Une série de courts films datant des années 1907 à 1914 furent ainsi projetés, mais aussi *Quatre-vingt-treize* et *Germinal*, ainsi qu'une série de films tournés aux États-Unis entre 1915 et 1919. *Germinal* (1913) avait déjà été projeté anté-

rieurement, mais, grâce à la découverte d'un carnet ayant appartenu à Marcel Mayer, directeur des établissements Pathé à Joinville, il a été possible d'établir une nouvelle restauration, comportant les teintes habituelles à cette époque. Ce carnet a permis en effet d'interpréter les indications que comportait le négatif du film, conservé par la Cinémathèque française. Le film non seulement retrouve ainsi un aspect certainement plus proche des copies d'autrefois, mais gagne aussi en clarté dans la mesure où les couleurs donnent des indications permettant de mieux situer le moment et le lieu, mais aussi parfois le caractère dramatique de la scène. La copie actuelle dure près de deux heures et demie. Ainsi retrouvé *Germinal* s'impose comme une des œuvres les plus importantes tournées alors en France : l'interprétation est puissante, basée sur une ampleur de gestes qui tend à l'approcher d'autres expressions artistiques, du théâtre à la peinture. De son arrivée dans le pays minier à son départ final, qui boucle le film, Henry Krauss domine les tableaux, imposant son physique aussi bien que ses poses fort expressives. Cette qualité dans la direction d'acteurs est particulièrement éclatante dans la scène opposant les délégués des mineurs au patron, ceux-ci exprimant à la perfection à la fois le respect face au patron, leur gêne dans un cadre bourgeois et leur colère revendicatrice. Sylvie est elle aussi inoubliable dans ces scènes où elle laisse apparaître sa féminité dans un milieu très masculin. Ses yeux immenses et son abondante chevelure sont un des aspects que l'on ne peut oublier au sortir de la projection. Le sens des extérieurs est lui aussi remarquable, avec notamment cette rue centrale bordée de petites maisons ouvrières. Lieu de passage, elle est aussi l'espace qui unit privé et public ainsi que le lieu de la manifestation politique, un espace de revendication.

Pour la musique, les organisateurs du festival ont fait appel à l'accordéoniste Marc Perrone, qui a aussi accompagné les plus brefs *les Bords de la Tamise d'Oxford à Windsor* (1914) et *le Due innamorato di Cretinetti* (1911) sur la Piazza Maggiore. Autant m'a paru intéressant l'accompagnement de ces deux

courts, brisant avec une musique simplement illustrative, autant celui de *Germinal* m'a semblé peu convaincant. Refusant tout lien avec la progression narrative qui culmine dans l'explosion dans la mine provoquée par l'anarchiste, Perrone distribuait parcimonieusement de-ci, de-là quelques notes sans que cela ne débouche sur une proposition compréhensible pour le public, nombreux qui assistait à cette séance. Plus que servir le film, cette improvisation ne provoquait qu'interrogation, voire gêne, dans l'assistance.

*Quatre-vingt-treize* a bénéficié d'un traitement plus modeste tant au plan de la copie que de l'accompagnement musical. La copie résultait du travail de restauration effectué par Philippe Esnault en 1985, et le générique mais aussi certaines teintes usitées évoquaient la période de restauration plus que celle de l'époque de sa sortie. Le film reste, cela dit, extrêmement impressionnant, sur une durée de près de 2 h 45. Le sens du paysage manifesté par Capellani s'y retrouve, amplifié par des scènes de batailles démontrant un maniement des groupes et des espaces tout aussi remarquable. Incarnant des idées, les personnages ne restent pas des blocs hiératiques mais expriment les passions politiques dans un langage corporel hautement expressif, notamment dans la scène finale qui voit l'exécution du héros (Gauvain / Paul Capellani) sous les ordres et devant les yeux de son ami (Cimourdain / Henry Krauss) qui à ce spectacle se brûle la cervelle (Hugo écrivait qu'« au moment où la tête de Gauvain roulait dans le panier, Cimourdain se traversait le cœur d'une balle »). Le pathétique de la scène était largement soutenu par Neil Brand, un des meilleurs pianistes accompagnant régulièrement les films muets, à Londres, Bologne ou Pordenone, dans une veine plutôt classique.

Si ces deux films étaient déjà connus, ils étaient accompagnés de quelques titres américains fort rares, dont *Camille* (1915) et *Feast of Life* (1916), tous deux avec Clara Kimball Young et Paul Capellani. Tandis que le premier fait preuve d'une certaine sophistication (dans le décor et les poses relativement maniérées), le second s'avère être un

mélodrame dont l'originalité est d'être situé à Cuba. L'histoire s'avère pour le moins touffue et la copie n'aidait pas à saisir les liens compliqués entre les personnages. On regrette que de cette carrière américaine manquent les films avec Alla Nazimova pour la Metro (*Eye for Eye*, *Red Lantern*, *Out of the Fog*), perdus sauf erreur, mais ayant joui d'une réputation de grande qualité et qui auraient contribué à établir la réputation de la star. Une présentation richement documentée de Richard Koszarski a été particulièrement bienvenue, permettant de situer tant Fort Lee que la carrière des Français alors actifs aux États-Unis (Capellani, mais aussi Alice Guy ou Maurice Tourneur).

### Restaurer

LA PROJECTION DE CES DIFFÉRENTS FILMS posait donc d'emblée la question de l'histoire des restaurations. Dans une série, elle aussi déjà amorcée quelques années auparavant, Mariann Lewinsky a effectué une sélection posant frontalement la question du rendu des *couleurs du muet*. La projection de plusieurs copies venant de Prague a ainsi montré l'intérêt précoce de la cinémathèque tchécoslovaque pour cette question. En effet cette archive s'est efforcée de restituer au mieux la couleur de bandes anciennes alors que la plupart de ses consœurs négligeaient encore cet aspect. On a vu ainsi un fort beau documentaire *Plavba po vorech Zhluboké do Stechovic* pris le long du fleuve Vltava. D'autres films (*Zigomar*) montraient l'importance accordée à cette question, quoique ils souffrirent parfois d'une netteté légèrement émoussée. Poursuivant cette réflexion – comment retrouver les coloris d'antan – Niklaus Wostry a fait établir une copie directement d'après le négatif de *Romeo und Julia im Schnee* (Ernst Lubitsch, 1920) puis l'a fait teinter directement, tentant de reproduire les méthodes traditionnelles des années 1920. Le film conserve sa force comique, Shakespeare étant aussi tourné en dérision que les soi-disant mœurs alpines. Les couleurs paraissent criardes en comparaison des

autres restaurations présentées, mais correspondraient davantage selon Wostry aux teintes des copies de cette époque. Ces méthodes de restauration analogique ont cédé maintenant le pas aux techniques digitales, considérées aujourd'hui par la plupart des restaurateurs comme la meilleure méthode pour reproduire au plus près les teintes, virages et autres coloris des copies d'époque. Cela nous a été confirmé par la nouvelle restauration de *Shoes* (Lois Weber, 1916), qui, mêlant trois copies sources, s'avère d'une belle qualité photographique, les traces de décomposition et les taches dues aux bactéries ayant été éliminées au cours de la restauration numérique. La vision de *Shoes* confirme que c'est l'un des grands films américains des années 1910 présentant une réalité sociale souvent refoulée : une *shop girl* tente d'économiser par tous les moyens possibles de quoi se payer une nouvelle paire de bottines. Mais, devant aider sa famille, elle n'y arrive pas et cède aux avances d'un comédien qui lui payera les chaussures tant désirées : le film exprime l'essentiel de cette histoire par des allusions jouant de l'ellipse très habilement et recourt à un montage qui souligne le contraste entre pauvres et riches, hommes et femmes, mais aussi entre un père oisif et sa fille, jeune employée toujours à courir au travail.

Mais plus encore que *Shoes*, un film « simplement teinté », ce sont les films comportant des pochoirs qui gagnent à être reproduits au moyen de la technologie numérique. Les trois films à trucs réalisés par Segundo de Chomon, *le Spectre rouge* (1907), *En avant la musique* (1907), *Magie moderne* (1908), jouent ainsi autant sur l'attraction du truc que sur celle de la couleur offrant un spectacle aujourd'hui encore féérique.

Ainsi avons-nous assisté comme à l'accoutumée à une extraordinaire sélection de films qui permet tout à la fois d'envisager de manière renouvelée notre connaissance de l'histoire du cinéma, notamment dans la période de transition, et de saisir comment la transmission des œuvres est affectée par des questions touchant à leur restauration. (P-E.J.)



### Conrad Veidt, le séducteur et le monstre

SPIRITUELLEMENT QUOIQUE CURIEUSEMENT intitulée «de Caligari à Casablanca» – puisque ni l'un ni l'autre de ces deux classiques n'étaient au programme du festival qui présentait de surcroît un film un peu antérieur au premier (*Dida Ibsens Geschichte: Das Tagebuch Einer Verlorenen*, 1918, Richard Oswald) –, la très sélective rétrospective consacrée à Conrad Veidt (onze films sur plus d'une centaine) offrait le plaisir de suivre la carrière d'un très grand acteur, emblématique à plus d'un titre de son temps. Né en 1893, formé à l'école de Max Reinhardt, Veidt connaît le succès dès le début des années 1920 et devient une figure majeure du courant expressionniste, dont était projetée à Bologne l'une des œuvres canoniques, *le Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924, Paul Leni). Sa notoriété lui vaut dans la seconde moitié de la décennie un engagement à Hollywood, où il tourne quatre films (dont on peut d'ailleurs regretter l'omission dans la programmation). À l'instar d'autres comédiens, il quitte les États-Unis à la fin du muet et revient en Allemagne, où il retrouve des rôles à sa démesure, comme le prince Metternick dans *le Congrès s'amuse* (*Der Kongress Tanzt*, 1931, Eric Charell) présenté au festival. Marié à une actrice d'origine juive, il fuit le nazisme dès 1933. Il tourne alors essentiellement en Angleterre, prenant la nationalité britannique en 1939, peu de temps avant de s'installer en Californie, où il décède à seulement cinquante ans d'une attaque cardiaque. De la gloire sous Weimar à l'exil européen puis américain en passant par un séjour hollywoodien interrompu par le passage au parlant, la trajectoire de Conrad Veidt offre donc un aperçu saisissant sur la petite histoire du cinéma comme sur la grande Histoire.

La rétrospective bolognaise a également mis en lumière une *persona* empreinte des troubles de son époque et servie par un programme «actoral» d'une grande force. Ce dernier s'organise très tôt autour de trois éléments et n'évolue guère, malgré l'arrivée de la

parole. Dominant un corps dont la haute taille est encore accentuée par une forme de raideur, deux yeux au regard intense semblent directement exprimer l'âme, relayés par des mains immenses, fines et élégantes. Le corps ne ploie que rarement, sous le poids en général de la folie comme celle qui s'empare d'Ivan le Terrible dans *le Cabinet des figures de cire*; il ne choit de sa hauteur que terrassé par une force supérieure telles la malédiction puis la mort qui viennent à bout de César Borgia (*Lucrece Borgia* / *Lucrezia Borgia*, 1922, Richard Oswald). Les yeux sont tantôt légèrement plissés, charmeurs ou ironiques, tantôt écarquillés par l'effroi, la démence ou la douleur. Les mains, enfin, sont plus ambivalentes. Veidt les dresse et les ouvre de façon spectaculaire dans ses compositions les plus expressionnistes (le réveil du peintre qui vient de recouvrer la vue dans *la Marche dans la nuit* / *Der Gang in die Nacht*, 1922, F. W. Murnau), mais il sait également les faire caressantes, de façon souvent inattendue. Utilisées parfois en contrepoint (Ivan le Terrible, devenu fou, enlaçant le sablier représentant le temps qu'il croit lui rester à vivre), ces mains caressantes sont plus généralement un instrument de séduction, dont la douceur surprend cependant chez des personnages équivoques (*le Juif errant* / *The Wandering Jew*, 1933, Maurice Elvey), opposés aux héros (*J'étais une espionne* / *I was a Spy*, 1933, Victor Saville) ou même résolument cruels (César Borgia). On pourrait citer ici presque tous les films projetés à Bologne, tant l'acteur charme et fascine, même dans ses rôles les plus sombres. Le monstre et le séducteur: deux figures *a priori* opposées que Conrad Veidt sut pourtant réunir. Rassemblées sur deux panneaux à l'entrée d'une salle de projection, de nombreuses cartes postales d'époque représentant le comédien illustraient avec évidence ces deux facettes.

Veidt incarne souvent des êtres différents (l'aveugle du film de Murnau, débarquant tout de noir vêtu sur l'île où vivent les amants, le visage et les mains livides – l'état exécrable de la copie projetée ne permettant malheureusement que de deviner le

travail réalisé sur les éclairages et le jeu contrasté des noirs et blancs –, tel une vivante allégorie de la mort ou un nouveau et douloureux Nosferatu, ou bien encore le Juif errant, dont l'accent allemand très marqué souligne encore l'altérité). Il excelle également à jouer des figures historiques monstrueuses (César Borgia et Ivan le Terrible, pour se limiter à la programmation du festival), comme des vilains fictifs (le commandant allemand de *J'étais une espionne*, le vizir du *Voleur de Bagdad*/*The Thief of Bagdad*, 1940, Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, Alexandre Korda, Zoltan Korda, William Cameron Menzies – tous ont un rôle créatif –, et enfin les rôles de nazis de ses derniers films parmi lesquels *Nazi Agent*, 1941, Jules Dassin). Tous ces personnages sont pourtant dotés d'un grand pouvoir de séduction, dont le charme opère sur les autres protagonistes (*la Marche dans la nuit*, *le Juif errant*...) ou, à défaut, sur les spectateurs. C'est du reste le mélange entre ces deux facettes qui rend si passionnantes ces compositions. Quand les rôles se dédoublent et que ces visages opposés se séparent radicalement, l'acteur prend le risque de l'affadissement. Le festival présentait deux exemples de ces doubles compositions auxquels la star se prêta à plusieurs reprises. Dans *Nazi Agent*, Veidt joue des frères jumeaux, l'un au service des nazis, l'autre risquant sa vie pour défendre la cause des Alliés en prenant la place du premier après sa mort. Le film est efficace mais le contexte réclamant des personnages univoques, l'interprétation de Conrad Veidt est loin d'être parmi ses meilleures. De même, sa composition d'un ingénieur philanthrope, l'un des deux *Frères Schellenberg* (*Die Brüder Schellenberg*, 1926, Karl Grune) ne laisse guère de souvenirs. En revanche, celle du « mauvais » frère est remarquable. Attiré par l'argent et les femmes, celui-ci devient un homme d'affaire puissant et impitoyable. Sa chute est cependant aussi brutale que son ascension a été rapide quand, à la fin du film, il tue la femme qu'il aime dans un accès de jalousie. Derrière l'être suprêmement élégant et séduisant est donc tapi un monstre aux pulsions meurtrières, capable de

s'affranchir en un instant de la civilisation raffinée dont il jouissait pourtant de tous les plaisirs. Ainsi, tout au long de sa carrière, Veidt semble avoir incarné le malaise d'un monde encore mal remis de l'horreur du premier conflit mondial et menacé déjà par de nouveaux périls.

***L'Émancipée* de King Vidor  
et *la Danseuse Orchidée* de Léonce Perret :  
deux perles isolées, magnifiquement restaurées**

SI L'HOMMAGE RENDU À CONRAD VEIDT permettait d'approcher la cohérence du parcours d'un artiste, le festival proposait également comme chaque année des redécouvertes isolées, réunies dans l'éclectique programmation « Ritrovati & Restaurati ». Parmi ces films, l'édition 2011 comptait deux perles. *L'Émancipée* (*The Real Adventure*, 1922) de King Vidor raconte l'histoire d'une jeune femme ne se satisfaisant pas de sa confortable situation d'épouse au foyer et résolue à gagner plus que l'amour de son mari, son « respect » (suivant le terme utilisé à plusieurs reprises dans les intertitres). Bravant les interdits, elle quitte donc le domicile conjugal et finit par devenir une costumière réputée. Au grand dam des spectatrices et spectateurs contemporains, la morale de l'époque est néanmoins sauvée *in extremis*, puisque l'audacieuse émancipée choisit d'abandonner sa carrière pour retrouver son mari, qui lui avoue cependant avoir compris son désir de reconnaissance et d'égalité. C'est Florence Vidor, la propre épouse du réalisateur, qui interprète de façon très convaincante et sans aucune minauderie cette étonnante et sympathique héroïne, loin des types alors en vigueur dans le cinéma hollywoodien. Héritée des Offices du cinéma éducateur, la copie projetée, en provenance de la Cinémathèque de Toulouse, était écourtée d'une bobine mais bénéficiait d'une restauration parfaite.

Tout aussi admirable est la restauration par Gaumont de *la Danseuse Orchidée* (1928), œuvre de prestige réalisée par Léonce Perret à la fin des années 1920. Pour donner la réplique à la française Louise



Lagrange dans le rôle-titre, le metteur en scène choisit d'engager – suivant son habitude à l'époque – une grande vedette américaine. Ainsi est-ce Ricardo Cortez (un des multiples prétendants à la « succession » de Valentino) qui interprète le personnage principal masculin de cette histoire d'amour contrariée qui se déroule dans les milieux du spectacle. Plus que les numéros de danse ou le morceau de bravoure final (l'incendie d'une salle de music-hall), ce sont les scènes qui se déroulent sur les plateaux de cinéma, en studio puis en plein air à Nice, qui retiennent l'attention. Contrairement à Hollywood, le cinéma français se met en effet peu en scène dans les années 1920. Ces passages présentent donc un intérêt documentaire indéniable, quoiqu'il faille veiller à faire la part du mythe – déjà – et de la réalité. Situées à un tournant dramatique de l'histoire, ces séquences fourmillent de détails et de figures pittoresques, à commencer par le personnage du metteur en scène interprété par Gaston Jacquet. Comme dans le cas de *l'Émancipée*, l'intérêt de *la Danseuse Orchidée* et la qualité de sa restauration font espérer que ce film sera prochainement accessible à un plus grand public que celui de ce festival, plus que jamais incontournable. (M. J.)

#### Au cœur du XX<sup>e</sup> siècle : le socialisme entre peur et utopie

EN CES TEMPS DE CRISE PETER VON BAGH, directeur artistique du festival, proposait cette année une section particulièrement stimulante. Dans la lignée des rétrospectives explorant les relations entre le cinéma et les événements politiques et sociaux du siècle passé, ce programme centré sur les années 1930-1940 souleva chez les spectateurs de nombreux questionnements, tant formels qu'idéologiques, autour des illusions, des angoisses mais aussi des espérances suscitées par le socialisme.

Plusieurs classiques du film militant, fondés sur un montage d'images d'actualités et d'épisodes de fiction, étaient présentés. *La Vie est à nous*, participation renoirienne à l'effort de campagne du Parti

communiste français en 1936, dépeint une France touchée par la crise, la pauvreté, la montée du fascisme, l'inégale répartition des richesses... Marcel Cachin, directeur de *l'Humanité*, y raconte ces histoires, tirées du courrier des lecteurs, d'un employé âgé licencié abusivement, de fermiers pauvres ayant perdu leurs biens et d'un couple au chômage, qui ont toutefois tous été sauvés grâce à l'aide du Parti : il appelle alors à la mobilisation collective lors des élections législatives. Dans une tonalité beaucoup plus pessimiste, mais fondé sur le même principe consistant à rejouer devant la caméra des faits divers réels, *Native Land* de Leo Hurwitz et Paul Strand montre combien la liberté d'expression est sans cesse bafouée et réprimée aux États-Unis : meurtres « isolés » de personnes qui ont osé parler, syndicats infiltrés par des taupes à la solde du patronat, violence du Ku Klux Klan, racisme, gangstérisme, fascisme, conspirations... Ce film produit par la coopérative new-yorkaise de documentaristes militants *Frontier Film* sortit toutefois au mauvais moment : en 1942, alors que le pays venait de s'engager dans le conflit mondial, l'« union sacrée » était de rigueur.

Côté allemand, deux films du courant dit « prolétarien » réalisés sous la République de Weimar étaient projetés. Seul film muet de la rétrospective, *Ums Tägliche Brot/Hunger in Waldenburg* (Pour le pain quotidien/Faim à Waldenburg) fut réalisé par Piel Jutzi la même année que son célèbre *Mutter Krausens fährt ins Glück* (*L'Enfer des pauvres*, 1929). Tourné en Silésie, il décrit sur un mode semi-documentaire la misère, le chômage, la faim, et oppose ceux qui n'ont rien à ceux qui ont tout. *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (*Ventres glacés*, Slatan Dudow, 1932), écrit par Bertolt Brecht, se présente lui aussi sous la forme du collage et du mélange entre documentaire et fiction. Le début du film, admirablement monté et accompagné d'une partition acide de Hanns Eisler, suit un jeune prolétaire parmi de nombreux autres parcourant vainement la ville à vélo à la recherche d'un travail (quinze ans avant *le Voleur de bicyclette*). Intitulée ironiquement « Un chômeur

de moins», cette première partie se conclut sur le suicide du jeune homme qui a toutefois pris soin, avant de se jeter par la fenêtre, d'enlever sa montre pour ne pas l'abîmer. Le film évolue alors vers l'exaltation du collectif, la prise de conscience de la lutte des classes et se termine par une marche sur l'air du *Solidaritätslied* interprété par Ernst Busch. Mais cet élan collectif, ce seront les mouvements de masse hitlériens qui l'incarneront ensuite. *Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist des Deutschen Jugend* (le Jeune Hitlérien Quex, Hans Steinhoff, 1933) reprend les *topoi* du film prolétarien (le suicide au gaz de la mère, notamment) pour les orienter dans un sens radicalement opposé: le jeune héros blondinet parfait, Heini Volker, se détache de sa famille prolétaire, lutte contre la dépravation des Jeunesses communistes et soutient l'ordre nouveau incarné par les Jeunesses hitlériennes, au point d'en devenir un martyr.

Après l'arrivée au pouvoir des nazis, on le sait, de nombreux cinéastes allemands se réfugièrent en Europe de l'Ouest et aux États-Unis, mais on oublie souvent que c'est en URSS que s'exilèrent d'abord certains hommes de gauche. Le metteur en scène de théâtre engagé Erwin Piscator, par exemple, y réalisa pour le compte du studio Mejrabpom son unique film, *Vosstaniye Rybakov* (la Révolte des pêcheurs, 1934), fortement influencé par la Grève d'Eisenstein. Autre film produit par ce studio et réalisé par l'Allemand Gustav von Wangenheim, *Kämpfer/Borsty* (Combattants, 1936) revient sur l'incendie du Reichstag et le procès qui suivit où le futur secrétaire général du Komintern et dirigeant bulgare Dimitrov fut accusé puis acquitté. Difficile à comprendre car très référentiel, entièrement réalisé en allemand par des Allemands en exil, il pose la question de son contexte de diffusion et de réception: pour qui a-t-il été fait? Qui l'a vu? Dans quel cadre? Quant à la double croyance en une possible résistance antinazie incarnée par la mise en scène d'un procès victorieux en Allemagne et en un communisme à visage humain, au moment où allaient commencer les grandes purges de Moscou, elle est troublante.

Ces effets de miroir ou de distorsion caractérisaient plusieurs autres films de la rétrospective. Le terrifiant film allemand *G.P.U.* (Karl Ritter, 1942) présente la police politique soviétique comme un des moyens employés par le système bolchévique, avec le Komintern, pour «détruire le monde»; les initiales GPU signifient ici *Grauen, Panik, Untergang*, horreur, panique, destruction. Détournant sans scrupules les images d'archives, dénonçant les liquidations sommaires, la torture et la violence politique, le film offre une lecture complètement inversée de l'histoire, où les bourreaux sont dans l'autre camp, où les Allemands font figure de libérateurs. Quant au film-fleuve italien en deux parties, *Noi vivi* et *Addio Kira* (Goffredo Alessandrini, 1942), adapté du roman américain anticomuniste d'Ayn Rand, il reste ambigu. Si la corruption généralisée du système est bien stigmatisée, certains personnages communistes restent pourtant intègres et fidèles à leurs illusions, quitte à le payer de leur vie. Dans ce film centré sur un triangle amoureux formé autour de Kira (Alida Valli), c'est finalement le membre du GPU (Fosco Giachetti) et non le Russe blanc (Rossano Brazzi) qui emporte la sympathie.

Ambigus aussi, les deux films américains produits par Walter Wanger sur des figures présidentielles, *Gabriel over the White House* (Gregory La Cava, 1933) et *The President Vanishes* (William Wellman, 1934), dans lesquels les inspirations fasciste et socialiste semblent se mêler. Dans le premier, le président, ressuscité après un accident de voiture par une intervention divine, n'hésite pas à instaurer une dictature pour mettre en œuvre des réformes sociales et imposer la paix dans le monde. Dans le second, voyant le pays agité par des ligues fascistes, les *Brown Shirts*, et par la classe politique corrompue par les industriels de la guerre qui veulent lancer les États-Unis dans un nouveau conflit armé, le président organise son propre enlèvement pour faire réagir l'opinion publique.

La musique, et surtout les chants, semblaient primordiaux dans les films de la rétrospective, comme

si c'était sur ce terrain que se jouait en fin de compte la bataille idéologique et esthétique. Dans le film de Steinhoff, le jeune Heini est forcé par son père communiste à entonner *l'Internationale* alors qu'il est surpris en train de fredonner l'air des Jeunesses hitlériennes. Dans *Noi vivi*, lors des élections étudiantes, l'hymne est une arme de combat, alors que le personnage principal déclare que le chant communiste « sera la marche funèbre de l'illusion rouge ». À la fin du film suédois *Främmande Hamn* (Erik « Hampe » Faustman, 1948), comme dans d'autres films, *l'Internationale* est reprise en plusieurs langues. Mais tous ces films regorgent aussi d'autres chants populaires, du bistrot de *la Vie est à nous* aux musiques de *Native Land* et surtout au court et réjouissant documentaire musical britannique *Song of the People* (Maxwell Munden, 1945) qui retrace, en chansons, l'histoire des luttes sociales, des masses opprimées et anonymes qui ont nourri les rois et les reines, de tous ces *common men* qui ont fait l'histoire. (M.F.)

### Les cinéphiles préfèrent Howard Hawks

POURSUIVANT UNE HABITUDE inaugurée avec Josef Von Sternberg, prolongée avec Frank Capra et John Ford, cette édition 2011 présentait une rétrospective Howard Hawks portant sur la partie la plus ancienne de son œuvre : les six films muets conservés (sur les huit qu'il a signés) ; tous les parlants jusqu'en 1935, à l'exception de *Today We Live* / *Après nous le déluge*, 1933 ; plus quelques grands titres, *Only Angels Have Wings* / *Seuls les anges ont des ailes*, 1939, *The Big Sleep* / *le Grand Sommeil*, 1946, *Gentlemen Prefer Blondes* / *Les hommes préfèrent les blondes*, 1953, *Land of the Pharaohs* / *la Terre des Pharaons*, 1955.

### Les films muets

CES FILMS NE SONT PAS SOUVENT MONTRÉS et le corpus qu'ils forment ne jouit pas d'une grande réputation. Un seul est célèbre, *A Girl in Every Port* / *Poings de fer, cœur d'or*, 1928, qui, en France, enthousiasma

Armand Tallier, Blaise Cendrars, les surréalistes, et attira l'attention sur son réalisateur. Pour les surréalistes de 1928, et pareillement pour le spectateur d'aujourd'hui, l'élément d'attraction est la présence de Louise Brooks, qui irradie le dernier tiers du film de son rayonnement sensuel. Curieusement, Hawks ne parle guère d'elle dans les entretiens qu'il a donnés, et ne lui consacre pas, dans le film, une place particulière, comme s'il n'avait pas senti le trésor qu'il avait sous la main. Louise Brooks joue Marie, une acrobate de fête foraine, un peu garce, par qui ne sera pas détruite la forte amitié unissant deux marins, Victor McLaglen et Robert Armstrong. Hawks commente : « Ce fut la première fois que je décrivais ce genre de rapports qu'on retrouvera souvent dans mes films. C'est vraiment une histoire d'amour entre deux hommes » (*Cahiers du Cinéma*, n° 139, janvier 1963). « Histoire d'amour », dit Hawks, plus audacieux que les critiques, qui parlent plutôt d'amitié. On a vu McLaglen, au retour d'un rendez-vous avec Marie, rester longtemps le regard fixe et éperdu d'amour. Quelques heures plus tard, tout cela est oublié au profit de sa relation avec Armstrong, qu'il avait cru menacée par la trahison. Ainsi, les choses sont claires : dans la vie sentimentale, la relation avec un homme compte plus qu'avec une femme, et c'est bien ce que nous sentons de façon diffuse dans ces films du « triangle amoureux », comme *Red River* / *la Rivière rouge*, 1948, ou *The Big Sky* / *la Captive aux yeux clairs*, 1952. Dans *A Girl in Every Port*, les personnages, les situations, le développement dramaturgique, apparaissent comme simples et pauvres par rapport à la richesse développée dans les deux films ultérieurs. Mais le regard porté sur la femme est typiquement hawksien : pas misogyne, comme l'ont dit certains, mais simplement de relative indifférence. *A Girl in Every Port* est intéressant parce qu'il préfigure beaucoup de films de Hawks à venir, mais ne peut se comparer aux chefs d'œuvres contemporains du cinéma américain comme *Sunrise*, *The Crowd*, *The Wind* / *The Docks of New York*...

*Fazil* / *l'Insoumise* (1927), est un beau film,

bien que peu apprécié par son réalisateur (« Je ne l'aime guère, j'ai dû travailler par contrat sur une histoire que je n'avais pas écrite. C'est tout », *Ibid*). Le thème, un amour entre une riche Parisienne (Greta Nissen) et un cheik arabe (Charles Farrell) rendu impossible par leurs différences culturelles, ne correspond pas aux préoccupations de Hawks, qui a pour sujets de prédilection l'homme et son travail, les relations entre hommes sous le signe de l'estime. Cela peut suffire à expliquer son désintérêt. Au début, un déserteur doit avoir la tête tranchée; il s'agenouille le buste en avant. Le bourreau lève son sabre mais, entendant l'appel du muezzin à la prière, s'agenouille à son tour dans la même position. Cet humour (ou cette ironie?) fait voir d'emblée que le récit échappe à la platitude, ce que la suite confirme constamment. Le flot du sentimentalisme reste dissimulé derrière la conscience que la séparation est inéluctable, et la mort des amants, qui les réunit pour l'éternité, apparaît comme une nécessité d'ordre tragique au terme d'une construction rigoureuse, élément déjà marquant du cinéma de Hawks. Le regard froid qu'il porte sur la passion amoureuse, dans le film et sans doute dans la vie, lui permet d'éviter toute mièvrerie, et de rendre les situations avec une intensité aiguë. Ainsi en est-il de la visite du harem par Greta Nissen, à la suite de quoi elle affronte le prince en lui demandant: « Est-ce qu'elles partent? Ou est-ce que je pars? » *Paid to Love/Prince sans amour* (1927), et réalisé juste avant *Fazil*, il possède des qualités qui le rendent plaisant. Dans un petit royaume méditerranéen, le vieux roi et un banquier américain font se rencontrer le prince héritier (George O'Brien) et une actrice de cabaret parisien (Virginia Valli), pour qu'elle l'initie aux femmes. Ce sera l'occasion d'une histoire d'amour qui finira bien. On reconnaît le schéma de nombreuses comédies sentimentales des années 1920. L'influence de Lubitsch est manifeste, comme aussi plus accessoirement celle de Stroheim, avec un personnage d'officier goujat (William Powell), cousin du prince héritier, ou de Murnau, par quelques séquences nocturnes aux

éclairages teintés d'expressionnisme. Ce film « peu hawksien » se signale, outre la virtuosité de l'intrigue, par quelques audaces: Virginia Valli, arrivée par une nuit d'orage, se retrouve nue dans un lit en présence de George O'Brien, et comprend qu'elle a été déshabillée par lui. William Powell, étalé dans un fauteuil, épluche et déguste une banane, tout en regardant fixement Virginia Valli debout devant lui. Hawks, qui avait tendance à la fin de sa vie à dénigrer ses films muets, n'aimait pas non plus celui-là, regrettant les recherches stylistiques qu'il y avait déployées (la caméra effectue d'assez nombreux travellings, fait exceptionnel chez lui), et d'avoir subi l'influence de *l'Aurore* de Murnau. Or les dates de tournage rendent plus qu'aléatoire cette influence: août-septembre 1926 pour le film de Hawks, fin 1926 à février 1927 pour celui de Murnau!

*Fig Leaves/Sa Majesté la femme* (1926), est le film le plus ancien que nous ayons de Hawks. C'est aussi une comédie, cette fois sur le couple et la fidélité, dans la lignée de plusieurs titres de Cecil B. DeMille (*Why Change your Wife?/l'Echange*, 1920). Eve (Olive Borden), qui vit au Paradis avec Adam (George O'Brien), serait heureuse si elle n'avait un grave problème: « Elle n'a rien à se mettre » (Le titre original signifie: Feuilles de vigne!). Nous retrouvons le couple dans le New York de 1926, et le serpent aperçu dans le prologue prend la forme de la jeune voisine Alice qui conseille à Eve: « Toute femme a le droit d'avoir de jolies choses à se mettre ». Comme le hasard fait bien les choses, Eve rencontre le couturier français Josef André et devient son inspiratrice pour des créations de plus en plus somptueuses, extravagantes. Lorsque Adam le découvre, il la critique violemment et la quitte. Plus tard, au paradis, le couple se réconcilie, Eve déclare avoir changé. Chute finale: au moment de sortir chez des amis, Eve s'écrie « Mais je n'ai rien à me mettre! » Ces variations sur « l'éternel féminin » sont amusantes, et abordent par le comique des questions sérieuses: la relation homme-femme, la place de la femme dans la société... Et puis, la personnalité de

Hawks, révélée par la biographie de Todd McCarthy (Institut Lumière / Actes Sud, 1999), transparaît en filigrane: ce couturier, certes ridicule, qui «met au monde» une femme de rêve par les vêtements dont il la pare (à la fin, il reprend avec une nouvelle jeune femme la même démarche qu'avec Eve), ressemble à Hawks lui-même qui tirait une grande fierté d'avoir fait accéder à la gloire cinématographique de jeunes actrices soit découvertes soit façonnées (soit les deux à la fois) par ses soins: Carole Lombard (*Twentieth Century / Train de luxe*), Jane Russell (*The Outlaw / le Banni*), Lauren Bacall (*To Have and Have Not / le Port de l'angoisse*), Joanne Dru (*Red River / la Rivière rouge*), Angie Dickinson (*Rio Bravo*). Quant à l'intérêt pour le vêtement, il appartient bien à Hawks lui-même, dont la tenue élégante est très souvent signalée, et qui, dans *Scarface*, fait deux fois s'exprimer Toni Camonte dans ce domaine (remarque sur le peignoir de Johnny Lovo, chemises de luxe qu'il exhibe auprès de Poppy, la maîtresse de son patron).

On passera plus vite sur les deux derniers films, tous deux retrouvés après 1970. *The Cradle Snatchers / Si nos maris s'amuse*, tourné au début de 1927, existe amputé de quinze minutes sur un peu plus d'une heure, ce qui est bien gênant. Cet énorme succès du théâtre à Broadway en 1925 est transposé à l'écran avec beaucoup de vivacité, et dans un registre loufoque que l'on retrouvera dans des comédies ultérieures de Hawks (*Ball of Fire / Boule de feu*, *I Was a Male War Bride / Allez coucher ailleurs*). Trois femmes à la quarantaine décident de se venger de leurs maris volages en séduisant chacune un étudiant. On le voit, le sujet ne manque pas de piquant, faisant intervenir la bataille des sexes que Hawks mettra souvent au cœur des relations hommes-femmes. Et là encore, tout en abordant des questions de fond, le résultat est très divertissant. Enfin *Trent's Last Case / l'Affaire Manderson*, tourné au début de 1929, mérite sa réputation de mauvais film, le plus mauvais de la carrière de Hawks. À l'origine, on trouve un roman policier anglais d'E. C. Bentley,

paru en 1913. Dans une belle demeure, le riche Sigsbee Manderson (Donald Crisp) organise son suicide de manière à faire accuser de meurtre son secrétaire, amoureux de son épouse. Le fameux détective Philip Trent (Raymond Griffith) démêlera l'affaire. Très vite, mélodrame et comédie alternent de façon incohérente. Crisp cabotine à qui mieux mieux, chaque acteur joue dans son style à lui, ce qui n'est pas du tout dans la manière de Hawks. Celui-ci a déclaré s'être totalement désintéressé de l'entreprise, sachant que le film, tourné en muet pour des problèmes de droit, ne sortirait pas aux États-Unis. McCarthy dans sa biographie raconte que le réalisateur, «découvrant» son œuvre lors d'une rétrospective à Berkeley en 1974, monta en cabine pour demander au projectionniste de détruire la copie dès qu'elle aurait fini de passer!

À la fin du muet, Hawks apparaît comme un bon artisan (presque tous ses films ont eu du succès), à l'aise dans tous les genres et surtout dans la comédie, mais sans que rien ne le distingue de vingt ou trente de ses collègues hollywoodiens. Les choses devaient assez vite changer avec le parlant.

### Les films parlants

QUASIMENT TOUS LES CRITIQUES l'ont signalé: le cinéma de Hawks acquiert avec le parlant un relief qu'il n'avait pas auparavant. C'est que le réalisateur utilise le son comme un élément à part entière du récit, et il en tire des effets de profondeur dramatique. Donnons quelques exemples: le chef d'escadron écoute le bruit des avions qui se posent (nous ne les voyons pas), et compte ainsi le nombre des pilotes survivants (*The Dawn Patrol / la Patrouille de l'aube*). Le directeur de la prison écoute de son bureau la masse des prisonniers hurlant leur hostilité; descendu dans la cour au milieu des hommes, leurs cris cessent peu à peu (*The Criminal Code / Code criminel*). En s'approchant de Costello qu'il va éliminer, le tueur (que nous ne voyons pas) siffle un air qui signale son acte et reviendra plus tard dans le

film (plan-séquence d'ouverture de *Scarface*). Le massacre de la Saint-Valentin et le meurtre de Johnny Lovo sont « décrits » par le son seul, la caméra nous montrant autre chose que les tueurs (*Scarface* toujours). Eddie Mars, forcé à sortir dans la rue, se fait transpercer par les balles de ses propres hommes, matérialisées par les détonations et les trous qui viennent déchirer la porte (fin de *The Big Sleep/le Grand Sommeil*). Ces exemples appartiennent surtout au début du parlant, comme si les recherches de cette période avaient été peu à peu abandonnées par le réalisateur. Une autre explication peut être présentée à propos de cette montée en qualité : dans le muet, Hawks était sous contrat à la Fox, et avait travaillé à un rythme relativement rapide, huit films en quatre ans. Dans le parlant, il ne se lie à aucun studio pour une longue durée, prend le temps de choisir ses sujets et d'en soigner la préparation et le tournage. Du coup, son rythme se ralentit, treize films en dix ans, et sans doute la qualité y gagne-t-elle.

*The Dawn Patrol/la Patrouille de l'aube*, premier film parlant, s'inscrit dans cette vague de titres consacrés à la première guerre mondiale qui commença avec le succès de *la Grande Parade* (King Vidor, 1925). Le film de Hawks marqua les critiques par son aspect resserré. Du début à la fin, nous sommes avec une escadrille de pilotes anglais qui affrontent en 1917 le feu, terrestre et aérien, des Allemands. Au centre de l'histoire, on trouve les rapports de l'homme à l'action, au danger, à la mort, la question du commandement (trois chefs se succèdent), de la responsabilité, tous thèmes reparaissant dans l'œuvre à venir de Hawks. C'est dire que le film est important. Son aspect le plus marquant, et nouveau en 1930, tient à la façon dont les hommes exorcisent la mort en l'évoquant dans la fête et le chant : au soir d'une journée où deux pilotes ont disparu, ils entonnent « Hurrah for the next man to die! ». Par ailleurs, son mode d'expression a vieilli : la diction de Neil Hamilton (major Brand), la gestuelle de Richard Barthelmess (Courtney, le personnage central) sont souvent trop appuyées. Le déchirement de conscience

du chef (obéir aux ordres veut dire envoyer au massacre des pilotes non formés) est exposé trop souvent, dans un registre qui ne se renouvelle pas. Et l'on ne peut s'empêcher de comparer avec *Only Angels Have Wings/Seuls les anges ont des ailes*, où joue le même Richard Barthelmess, où les hommes accomplissent le même travail dangereux, piloter des avions, avec le même cadre resserré, un petit aéroport d'Amérique du Sud. Il faut dire que le film de 1939 possède une plénitude inégalée, sur laquelle le temps n'a pas de prise. L'action « extérieure » (décollages, missions, atterrissages, accidents) s'y double d'une action « intérieure » (comment Bonnie Lee se fait accepter de Jeff, le renoncement du Kid dont la vue a baissé, la reconquête de l'estime de soi par McPherson) dans une fusion harmonieuse. La construction, le jeu des acteurs, le découpage – pas un plan n'est trop long ou trop court – possèdent une maîtrise que Hawks n'avait jamais atteinte jusque-là, et qui relèvent du chef-d'œuvre. Il n'est pas question ici de s'attarder sur ces deux autres chefs-d'œuvre que sont *Scarface* et *le Grand Sommeil*, assez souvent montrés et analysés. Eux aussi gardent intact leur pouvoir d'attraction. Le premier impressionne par sa construction, ses ellipses narratives (voir plus haut), la trajectoire de son personnage principal, ambitieux forcené qui détruit tout autour de lui, et meurt dans une violence qu'il a déchaînée lui-même. *Le Grand Sommeil*, un sujet moins « noble » (une enquête du détective Phil Marlowe), tient fascinés avec le *sfumato* des extérieurs en studio (et en noir et blanc), et une action qui apparaît à la fois mystérieuse et naturelle.

Des films moins connus méritent d'être envisagés dans leur contexte et l'œuvre de leur réalisateur. *The Criminal Code/Code criminel* (1930), est un bon film, où le récit porte la marque de Hawks. Celui-ci travaille sur le comportement et les gestes de ses personnages, pour donner du relief à la scène. Ainsi Bob, le héros (Philip Holmes), apprend la mort de sa mère par un télégramme reçu dans sa cellule de prison. Il lit le texte, reste abattu, puis le tend lentement à ses deux compagnons, qui lisent à leur tour et restent sans rien



dire. Le moment est fort, et engendre l'intérêt, puisque nous ne connaissons pas le contenu du texte. Vers la fin, le meurtre d'un mouchard par Boris Karloff a lieu derrière une porte fermée, nous «l'entendons» sans le voir, dans un effet saisissant. La deuxième partie voit se développer une histoire d'amour entre le prisonnier, qui pour raison médicale travaille au service du directeur (Walter Huston), et la fille de ce dernier. Constance Cummings joue le personnage avec une discrétion rayonnante, et rarement les scènes d'amour ont eu cette plénitude dans un film de Hawks. Celui-ci désamorce la convention de l'histoire d'amour qui finit bien en terminant le film sur une remarque sarcastique lancée par le père à sa fille: «Il faut prendre les choses comme elles viennent, elles ne durent pas toujours!». On trouvera le même procédé à la fin du *Grand Sommeil* («Qu'est-ce qu'on va faire de toi?» demande Bogart à Bacall), de *Rio Bravo* (les bas noirs d'Angie Dickinson jetés par la fenêtre et récupérés par Walter Brennan) et de *Hatari!* (les éléphanteaux qui bousculent le lit nuptial). *The Crowd Roars/la Foule hurle* (1932), raconte les rivalités qui opposent deux frères (James Cagney, Eric Linden) aussi bien dans les courses de voiture que dans les relations amoureuses. Hawks fut heureux de tourner ce sujet parce qu'il retrouvait l'univers des automobiles qu'il avait connu plus jeune, mais les personnages conventionnels, la monotonie des séquences de course, donnent un film terne et ennuyeux. En revanche, *Tiger Shark/le Harpon rouge*, 1932, laisse une forte impression. Deux hommes encore, unis par l'amitié et leur métier de pêcheur, l'un fruste et volubile (Edward G. Robinson), l'autre taiseux et réservé (Richard Arlen). Le premier épouse une femme plus jeune que lui, laquelle devient amoureuse du second. Un accident de pêche dénoue peut-être un peu facilement la situation. Divers éléments annexes se fondent dans une belle cohérence narrative: la communauté étrangère d'où est issue l'épouse, le monde des pêcheurs de San Diego, le travail des hommes (insistance presque documentaire sur tous les aspects de la pêche au thon). Le personnage de Robinson,

naïf, extravagant, qui intègre la menace des requins à son destin personnel, est une belle réussite, presque étonnante dans l'univers de Hawks peuplé habituellement, à l'exception des comédies, d'individus raisonnables. Evoquons pour finir *Twentieth Century/Train de luxe*, une comédie de 1934, la première de Hawks dans le parlant, qui ouvre, avec *It Happened One Night/New York-Miami*, de Frank Capra (deux films réalisés pour le même studio, Columbia: est-ce une coïncidence?) un âge d'or du genre. Le film est diversement apprécié et diversement analysé. Pour Jean Douchet, l'homme y est dominé par la femme. Il nous semble au contraire que le personnage central, le producteur et metteur en scène de théâtre Oscar Jaffe (John Barrymore), fieffé égocentrique, cabotin, manipulateur, du début jusqu'à la fin, enveloppe dans ses filets la jeune actrice Lily Garland (Carole Lombard) et réussit toujours à la ressaisir lorsqu'elle veut s'échapper. Quand il feint d'être à l'agonie pour obtenir d'elle une signature, ses deux acolytes et nous spectateurs lisons clairement dans son jeu, mais pas elle. De ce décalage naît le comique. La réussite vient de l'invention (ce train est peuplé de gens bizarres), du renouvellement, de l'accumulation. Passés le rire ou le sourire, nous restons sous le coup de cette vision sinistre de l'humanité, où n'existent que des gens tordus. C'est toujours un peu l'impression que laissent les comédies de Hawks.

Si Hawks a pu traiter avec succès à peu près tous les genres du cinéma américain, c'est qu'il les a abordés à sa façon, avec un certain type de situations, de personnages, de dramaturgie. C'est sa force et sa faiblesse, relative. Prise dans son ensemble, son œuvre n'a pas la richesse, l'ampleur, de celles de Ford ou de Walsh. Mais à l'intérieur de certaines limites, il a atteint une maîtrise éblouissante, et donné quelques chefs-d'œuvre. (J-P.B.)

Jean-Pierre Bleys, Marie Frappat, Jean A. Gili,  
Pierre-Emmanuel Jaques, Myriam Juan